



Plures. Artes y Letras

ISSN: 1853-6212

pluresunlp@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"
Argentina

¿Cómo leer teatro?

Iribe, Nora Gabriela

¿Cómo leer teatro?

Plures. Artes y Letras, núm. 10, 2019

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"

Argentina

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

¿Cómo leer teatro?

¿How to read theatre?

Nora Gabriela Iribe

*Bachillerato de Bellas Artes "Prof. Francisco A. De Santo",
Universidad Nacional de La Plata / Escuela de Teatro
La Plata DGCyE. Dirección de Educación Artística,
Argentina
norairibe@hotmail.com*

Recepción: 08 Septiembre 2019
Aprobación: 11 Septiembre 2019
Publicación: 15 Octubre 2019

RESUMEN:

Este trabajo se enmarca en el Informe final del Proyecto de investigación "¿Cómo leer teatro?" desarrollado en el Bachillerato de Bellas Artes durante los últimos seis meses de 2018. El punto de partida es el reconocimiento inobjetable de que en el interior de una obra dramática existen, incrustadas, marcas textuales de representatividad. El objetivo de esta investigación es renovar las prácticas áulicas y facilitar a los docentes claves sencillas para superar la dicotomía texto dramático- texto de la representación y revivir junto con los estudiantes los textos dramáticos como lo que fueron, son y serán: textos para ser representados sobre un escenario.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Lectura, Teatro, Metodología, Actividades.

ABSTRACT:

This work is framed in the final report of the Research Project "How to read theater?", developed in the Bachillerato de Bellas Artes during the last six months of 2018. The starting point is the unquestionable acknowledgement that within a dramatic play there are, deeply engrained, textual marks of representativity. The aim of this research is to update classroom tactics, and to provide teachers with simple clues to overcome the dichotomy between dramatic and performance text, and to revive, together with the students, the dramatic texts as what they were, are and will be: texts meant to be acted on the stage.

KEYWORDS: Literature, Reading, Theater, Methodology, Activities.

DIAGNÓSTICO – EL PROBLEMA

Muchas veces se ha dicho que el discurso literario, por su especificidad, su alto grado de ambigüedad, su capacidad de problematizar la realidad, de crear ámbitos de indeterminación y de enriquecer el uso de la lengua exige el desarrollo y el ejercicio de competencias lingüísticas y culturales para la comprensión de los textos. En el caso de las obras señaladas, esa dificultad se enfatiza por las características particulares de la escritura teatral.

Efectivamente, el profesor de literatura, a la hora de proponer a los estudiantes la lectura de un texto dramático, debe enfrentarse a un objeto literario de estructuras más "abultadas" y menos lineales que las de un texto poético o un texto narrativo (Ubersfeld, 1989, p. 10). El punto de partida del presente trabajo es el reconocimiento inobjetable de que en el interior de una obra dramática existen, incrustadas, marcas textuales de representatividad. Frente a esta realidad, algunos profesores prefieren ignorarlas, traicionando la naturaleza del género al leerlo como una novela; otros, por el contrario, entienden la teatralidad del texto pero carecen de instrumentos específicos para su análisis.

El teatro atraviesa el diseño curricular de las asignaturas pertenecientes al Departamento de Lenguas y literatura del Bachillerato de Bellas Artes. Una rápida lectura de los programas del Ciclo Básico, de la Educación Secundaria Básica y de la Educación Secundaria Superior apoya esta afirmación. Además, en sexto año los estudiantes cursan también el *Seminario de análisis de textos teatrales* (asignatura cuatrimestral). Por

otra parte, los alumnos del Bachillerato tienen la particularidad de transitar espacios donde se produce la integración de los diferentes lenguajes artísticos. Resulta relevante, en consecuencia, que las prácticas áulicas de literatura capitalicen los saberes adquiridos por los estudiantes en otras asignaturas, en particular los relacionados con la actividad teatral. Pero, ¿cómo solucionar este problema?

El excelente estudio de Anne Ubersfeld (1989) comienza con la siguiente afirmación: “No se puede leer teatro”, pero luego de algunas consideraciones concluye:

Admitamos que no se pueda “leer” el teatro. Y, pese a ello..., hay que leerlo. Ha de leerlo, en primer lugar, quien, por cualquier razón ande metido en la práctica teatral [...] Leen también teatro los amantes y profesionales de la literatura, profesores y alumnos (pues no ignoran que, en algunas literaturas, buena parte de sus grandes autores son dramaturgos). Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas o hasta representarlas nosotros mismos. Serían estos otros tantos procedimientos ejemplares para comprender teatro. No obstante, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; sólo el texto permanece. [...] **Nuestra tarea, menos ambiciosa pero más ardua, no consiste sólo en intentar determinar los modos de lectura que permitan poner en claro una práctica textual harto peculiar, sino en mostrar, de ser posible, los lazos que la unen con otra práctica: la de la representación.** (pp. 7-8)

El presente proyecto se apropia de las últimas líneas de la cita que hemos remarcado en negrita. Sin lugar a dudas resulta imprescindible desarrollar estrategias específicas a la hora de proponer a los estudiantes el abordaje de obras que nacieron no para ser leídas sino para ser representadas sobre un escenario. Las siguientes páginas están dirigidas, entonces, a aquellos profesores de literatura que experimentan las mismas inquietudes.

MARCO TEÓRICO Y FUNDAMENTACIÓN

De acuerdo con lo dicho en el apartado anterior, es necesario desarrollar líneas de investigación que permitan a los profesores proponer modos de lectura de textos dramáticos sin perder de vista que se está también transitando por otro territorio, el de la textualidad escénica. Ahora bien, ¿qué características presenta dicho territorio?

El discurso teatral es un lenguaje artístico dotado de características propias y distintivas que comparte con otros lenguajes artísticos la capacidad de producir conocimiento y alcanzar competencias complejas vinculadas a la percepción, la representación y la comunicación.

Desde esta perspectiva, el discurso teatral se planta en los bordes de la literatura, permitiendo establecer relaciones entre el texto dramático y el texto de la representación y asomarse a las convenciones de una puesta en escena según el contexto histórico de emergencia. Así, por ejemplo, las tragedias shakespearianas evocan personajes y temáticas que despliegan su existencia en el teatro de la vida, articulación que permite no solo analizar el fenómeno estético en sí, sino también percibir, en la distorsión del espejo, la graduación que adquiere el valor de verdad a través de la representación.

Sin intentar penetrar en las sombras de la estética filosófica, apelamos a Gerard Genette, quien en los dos volúmenes que componen *La obra del arte* (1996) y *La obra del arte II. La relación estética* (1997), se separa de la apretada taxonomía conceptual y de la pluralidad, aparentemente irreconciliable, que las artes se declaran entre sí. Es sabido que el objetivo del primer volumen de su obra es el de analizar los diferentes modos de existencia con que las obras de arte se nos presentan. El autor se sitúa en la tradición de apostar por la unidad del arte como ejercicio de liberación ante el ostracismo que en muchas ocasiones los lenguajes artísticos practican sobre sus obras. El desafío de Genette es disfrutar de las artes conjugadas en plural, como para señalar aquello que, instituyéndolas como tal, las une a todas por igual. El autor afirma en la “Introducción” a *La obra del arte* (1996):

Tal vez cause asombro ver a un simple teórico “literario” desembocar sin aviso previo (o casi) en el ámbito de una o dos disciplinas corrientemente reservadas a los filósofos, o al menos a especialistas de determinada práctica más espontáneamente considerada artística, como la pintura (...). Mi justificación para este ejercicio casi ilegal es la convicción, ya expresada y, por

fortuna trivial, de que también la literatura es (también) un arte y, por consiguiente, la poética es una sección de la teoría del arte y, por lo tanto, seguramente de la estética. Así, pues, la presente intrusión no es sino una ampliación o una subida al piso (lógicamente) superior motivada por el deseo de ir a ver más claro en él, o comprender mejor, ampliando el campo de visión: si la literatura es un arte, tendremos la posibilidad de saber un poco más sobre ella sabiendo de qué clase, y de cuáles las otras y, de hecho lo que es un arte en general, considerando, en una palabra, un poco más atentamente el *genus proximum*. Veo claramente que este movimiento de ampliación no tiene en principio fin, pues si el arte es, a su vez –digamos sin demasiado riesgo– una práctica humana, habrá que decir de qué clase, de cuáles las otras, etc. (pp. 7-8)

La larga cita establece el marco teórico de nuestra presentación: la especificidad de cada campo no puede dejar de pensarse por fuera de una perspectiva relacional: la literatura y el teatro como su *genus proximum*.

En las prácticas artísticas contemporáneas, las artes presentan territorios de frontera lábiles, donde los cruces, las transposiciones, las contaminaciones generan constantemente nuevos artefactos o productos artísticos. Sin duda, el siglo XX fue el siglo de las mediaciones a partir de la irrupción de los medios digitales, donde se despliegan nuevos dispositivos tecnológicos que favorecen y facilitan la integración de variadas formas de representación estética con un fuerte carácter interactivo. Ante estos “monstruos multimediáticos” (Genette, 1997: 81), los docentes tenemos que encontrar nuevos caminos de acceso. El lenguaje literario, el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico comparten territorios de frontera. Desde los inicios del teatro hasta nuestros días han establecido aproximaciones y tensiones.

El trabajo propone también una reflexión sobre cuestiones narratológicas que distinguen ámbitos propios. Escribe Genette en *Nuevo discurso del relato* (1998): “La única especificidad de lo narrativo reside en su modo, y no en su contenido, que puede acomodar lo mismo a una ‘representación’ dramática, gráfica o de otro tipo.” (pp. 14-15). El rasgo distintivo de la oposición modal radica en el carácter mediato o inmediato de las respectivas representaciones: tanto el cine como la literatura representan un mundo a través de una instancia mediadora, el ojo de la cámara y la voz del narrador, el teatro lo despliega ante los ojos del espectador sin mediación alguna.

¿TEXTO DRAMÁTICO O TEXTO TEATRAL?

¿Qué entendemos por modo dramático, entonces? La primera contradicción dialéctica que se desprende del arte teatral radica en la oposición texto – representación. Desde el punto de vista metodológico conviene partir del texto dramático y del análisis de los elementos que lo diferencian de otros textos literarios. En el texto dramático podemos observar dos componentes distintos: a) un texto principal constituido por el diálogo de los personajes y b) un texto secundario: las didascalias o acotaciones escénicas. Es un texto doble, bifacético, texto escrito y texto para ser representado. Como hemos dicho, su potencialidad de escenificación está inscrita en el texto mismo (Übersfeld, 1989, p. 17), por lo tanto en el proyecto preferimos hablar de texto teatral, expresión que manifiesta una mirada menos restrictiva del objeto a investigar.

Ahora bien ¿quién habla en el texto teatral? ¿Quién es el sujeto de la enunciación? La palabra teatral es dialógica por definición. El autor cede su voz a los personajes, pero estos no se dirigen solamente a su alocutor directo, otro personaje, sino también a un destinatario más o menos oculto, según de qué obra se trate: el espectador, a quien siempre la obra está dirigida. El autor escribe para que otros hablen. Hay una disolución de la palabra del yo en la palabra del otro y de la misma manera la subjetividad se rompe en diferentes subjetividades de acuerdo al número de personajes.

Sin embargo, la voz del autor aparece, solapada, en las didascalias cuando: a) nombra a los personajes (indicando en cada momento quién habla, distribuye los turnos del habla y una posición en el discurso); b) indica los elementos paralingüísticos, gestos y acciones de los personajes; c) especifica elementos escenoplásticos y musicales.

Lo que encontramos en el teatro es una palabra activa. De ahí su eficacia sobre el espectador, a quien no puede dejar de ser directamente dirigida. “La enunciación teatral es quizás el rasgo más definitorio de

la especificidad teatral” afirma De Toro (1989, p. 23). Es aquí donde el discurso se distancia y se distingue de otras prácticas discursivas, porque en la representación “hablar es actuar y actuar es hablar”. Un caso ejemplar lo provee Shakespeare: Sus obras teatrales casi no contienen didascalias, las acotaciones escénicas están insertadas en el diálogo, gracias a un notable uso de los deícticos y la anáfora. Su voz es, en todo momento, la voz del otro o de los otros. Su teatro es el discurso del hic et nunc, embragado en un contexto de realización inmediata (De Toro, 1987, p. 19-36). La diferencia fundamental entre la situación de enunciación teatral y la situación de enunciación de la vida cotidiana consiste en que esta última parte de una situación que la precede y le da sentido, mientras que en el teatro la situación es creada por el propio discurso. Patrice Pavis llama a dicha condición *performancia discursiva* (2000 p. 48), que no es otra cosa que la convergencia entre hablar y hacer en la escena.

EL TEXTO TEATRAL/ESPECTACULAR

Pasemos ahora, rápidamente a considerar el texto espectacular y cómo se construye en relación con el texto dramático. La mayoría de los estudios señalan un factor mediador entre ambos: el texto de la puesta en escena (De Toro, 1989, p. 68). El texto dramático como todo texto literario está plagado de “lagunas”, espacios en blanco, lugares de indeterminación. El texto de la puesta en escena concretiza y actualiza la situación de enunciación y los enunciados de un texto dramático. La especializa en forma precisa, por ejemplo, ¿cómo se dice tal o cual frase?, ¿con qué tono, con qué ritmo?, ¿cómo son los gestos y movimientos que transforman el decir en hacer? Esto implica un trabajo del director y el actor, quien es la manifestación de superficie del discurso virtual del texto dramático. El trabajo implica también temporalización y especialización escénica. El texto dramático se ha convertido así en un objeto casi plástico que el director y los actores moldean, adaptan, cambian.

Llegamos finalmente al texto espectacular, la performancia del texto dramático. La particularidad del texto espectacular reside, en comparación con otras manifestaciones artísticas, en la heterogeneidad de los códigos. El arte del espectáculo es entre todas las artes y acaso entre todos los dominios de la actividad humana donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y diversidad (Boves Naves, 1997, p.126).

El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. El sistema de signos teatrales tiene la característica especial de que no se puede separar del cuerpo en actuación. El cuerpo del actor es el punto de encuentro de los distintos lenguajes artísticos.

DIFERENCIAS ENTRE EL TEXTO TEATRAL/DRAMÁTICO Y EL TEXTO TEATRAL/ESPECTACULAR

El artefacto o esencia material del espectáculo teatral no tiene existencia autónoma, sino que existe solamente durante el proceso de producción y recepción. Acá encontramos una notable diferencia con el texto dramático o teatral: mientras una obra en soporte libro o guión teatral soporta el paso del tiempo y permanece inalterable, lista para ser reproducida y renovada, solo podemos asistir a representaciones teatrales que tienen lugar ahora, en el presente. El teatro comparte con otras artes espectaculares la sujeción al tiempo fugaz, nunca reproducible en toda su identidad. Es por esto que la puesta en escena está sujeta al sistema de presente (Fisher-Lichte, 1999, p. 27; De Toro, 1989, pp. 129-169). Un tiempo y un espacio compartido entre actores y espectadores; todos sujetos al dominio del paso del tiempo y donde, como en la vida, cada palabra, acción o percepción es única e irrepetible.

METODOLOGÍA

Del diseño del marco teórico es posible extraer algunos conceptos claves que sirven para diseñar una metodología de abordaje de los textos teatrales incluidos en los programas Lengua y Literatura, sustentada en los recientes aportes teóricos de teatrólogos y teatristas. Ya en el diseño del marco teórico, señalábamos la necesidad de trazar líneas de trabajo con la finalidad de confeccionar estrategias y actividades áulicas capaces de transformar el objeto inerte libro en texto teatral generador de palabras activas que propicien acciones teatralizables, capaces de estimular la sensibilidad, la imaginación y la creatividad, de nuestros alumnos. Consideramos también que la renovación de las prácticas responde también a la necesidad dar respuestas capaces de satisfacer las nuevas subjetividades y acompañar los cambios sociales y culturales.

ESTRATEGIAS EMPLEADAS PARA CUMPLIR CON LOS OBJETIVOS PROPUESTOS

Resulta útil el diagrama de Venn para mostrar los puntos de intersección entre el texto dramático, el texto de la puesta y el texto espectacular (figura 1):



El diagrama permite establecer áreas comunes. Y es precisamente en la zona de intersección del texto dramático y el texto de la puesta en escena (figura 1) donde encontramos el espacio que permite la ejecución del proyecto. Ya en el diseño del marco teórico, se señalaba la necesidad de confeccionar actividades áulicas capaces de transformar el objeto inerte libro en texto dramático generador de palabras activas, que propicien acciones teatralizables. En dicho espacio de intersección los alumnos pueden ejercitarse en el reconocimiento de las marcas textuales de representatividad incrustadas en el interior de la obra

dramática y, de esta manera, estimular su sensibilidad, la imaginación y la creatividad para dar voz, movimiento a los diálogos y dibujar en el espacio los elementos escenoplásticos.

Por otra parte, es importante destacar la participación del público (o del lector) en los textos teatrales. En *Hamlet* no se concibe hacer un “soliloquio” como si el actor estuviera hablando solo. La mirada del actor está dirigida a los espectadores. El público es un actor más que se siente parte del espectáculo. En *El Globo* la cuarta pared existe por detrás de las butacas, que son las que separan al teatro de la realidad. Una vez que se abren las puertas, todos entramos en el espacio de la representación. Con los alumnos hay que hacer lo mismo, a través de la lectura de textos teatrales, es necesario sacarlos un poco del mundo real para que jueguen y luego regresarlos a la vida cotidiana.

Es necesario reconocer que este proyecto de investigación surgió luego de la asistencia al *Taller de Entrenamiento actoral “Shakespeare intensivo”* dictado por Yolanda Vázquez, actriz y entrenadora del Shakespeare’s Globe de Londres (2017). La experiencia resultó muy movilizadora para la ruptura con las fórmulas tradicionales del dictado de las clases a nivel adolescentes. De la participación en el taller se han podido formular líneas de trabajo básicas:

- Los textos teatrales no pueden ser estudiados en quietud, hay que ponerles voz y movimiento.
- El aula se transforma en el espacio de la representación.
- Los alumnos forman parte del juego dramático, dándoles cuerpo y palabra a los personajes.

ACTIVIDADES SUGERIDAS

- **Teatro leído:** el ejercicio tiene como objetivo concretizar y actualizar la situación de enunciación y los enunciados: ¿cómo decir las líneas que componen el diálogo, con qué tono, con qué ritmo, cuáles son los gestos y movimientos que las acompañan? En el caso de textos escritos en lengua extranjera, los alumnos deben lidiar con el problema de la traducción, por lo tanto el proyecto contempla la elección de la edición cuya traducción resulte más fiel al texto original. Es necesario que los estudiantes seleccionados para la lectura de la escena estudien antes sus papeles y los movimientos escénicos. Las acotaciones escénicas dirigidas al cuerpo del actor deben ser representadas. En caso de las didascalias referidas a la escenografía, la iluminación o a cualquier otra acotación referida a elementos escenoplásticos, se designará a un alumno que las lea.
- **Diferenciar lo mostrado y lo oculto, lo escénico y lo extraescénico:** uno de los malos hábitos a la hora de leer teatro es la tendencia a transformar el modo narrativo dramático en el modo narrativo novela. Los alumnos se inclinan a reconstruir las secuencias escénicas como un simple argumento. De esta manera, frecuentemente, no diferencian los sucesos representados en el escenario de los discursos referidos. Un ejemplo claro lo constituyen los “discursos de mensajero” del teatro griego, donde las escenas violentas no se representaban sino eran relatadas por un personaje. De la misma manera, no es necesario mostrar todo: En *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare el casamiento de los enamorados está apenas sugerido.
- **Dibujar en el espacio del aula, a través de la palabra, los diferentes elementos escenoplásticos:** Los textos dramáticos contienen didascalias, indicaciones de cómo debe ser la escenografía, el vestuario, la iluminación, el sonido, la música, las voces, los movimientos, en fin, todo aquello que no permite ser incrustado en el diálogo. Esta capa de contenidos debe ser recreada a la hora de actualizar y concretizar una situación de enunciación. Tal vez este punto sea uno de los que más dificultades genera a los alumnos a la hora de leer teatro. Deben reconstruir en su imaginación el rompecabezas de la puesta en escena.
- **Asistencia a funciones teatrales de los textos analizados en clase:** Aunque no siempre es posible, en caso de serlo, la concurrencia a una representación resulta una experiencia vital de incalculable valor.

para alcanzar los objetivos propuestos. El miércoles 31 de octubre de 2018, la Prof. Lila Tiberi y yo llevamos a nuestros alumnos de quinto año a la puesta en escena de *La Nona* de Roberto “Tito” Cossa dirigida por Norberto Barruti, en el Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata. Los estudiantes pudieron vivenciar la performance del texto dramático: el texto espectacular y completar la lectura del texto/libro con la lectura del texto/teatro.

EJEMPLO DE ACTIVIDAD: ESCENA 1 DEL ACTO I DE HAMLET DE W. SHAKESPEARE. TRADUCCIÓN DE FERNANDO POYATOS (1998).

a. Los alumnos hacen un ejercicio de teatro leído.

En la clase anterior se han distribuido los papeles y todos, alumnos/actores y alumnos/público han repasado y preparado en forma domiciliaria la escena. Personajes: Bernardo – Francisco – Horacio – Marcelo – Fantasma (personaje mudo que se desplaza por el escenario)

Bernardo. - Acaban de dar las doce. Id a descansar, Francisco.

Francisco. - Gracias por el relevo. Hace un frío de muerte/ y mi corazón ya no lo soporta más. ---> (Los alumnos comprenden que, a pesar de ser las dos de la tarde en un espacio a cielo abierto, las palabras de los personajes construyen rápidamente una noche de intenso frío nórdico.)

.....

Marcelo: - Afirma Horacio que es solo fantasía/ y que no se dejará engañar / por la horrible visión que dos veces tuvimos. ---> (Marcelo caracteriza a Horacio apenas entra en escena. Es el hombre de ciencia que descrece de los fantasmas. Su escepticismo deberá dominar su tono de voz hasta que aparezca el fantasma.)

.....

Bernardo: -¿Y bien, Horacio? ¿Tiemblas! Estás pálido, / ¿Dirías que esto no es más que fantasía?/ ¿Qué tenéis que decir?

Horacio: - Ante Dios afirmo: jamás creyera eso/ sin la prueba veraz y evidente/ de mis propios ojos.---> (El personaje de Horacio se transforma en un ser pálido y tembloroso que se rinde ante la evidencia de la existencia del espectro. La voz y la actitud del alumno/actor deben dar cuenta de ese cambio.)

.....

Canta el gallo ---> (Un actor/alumno imita el canto del gallo y el fantasma sale de escena.)

b. Al terminar la lectura de la escena, los alumnos/espectadores comentan las características de los personajes, el espacio y el tiempo de la acción dramática y los movimientos escénicos.

COMENTARIOS EN RELACIÓN AL FEEDBACK RECIBIDO HASTA LA FECHA

Como se ha dicho anteriormente, el proyecto parte de la premisa de dejar de lado la lectura silenciosa y en soledad de un texto dramático para intervenirlo en el espacio del aula, a través de la voz y el movimiento. Los resultados han superado las expectativas iniciales. En primer lugar las clases se volvieron mucho más divertidas. Los textos elegidos para los ejercicios fueron disfrutados en su polifonía. Las escenas leídas iluminaron cualquier punto oscuro que impidiera la comprensión de la obra. Desde el punto de vista actitudinal, los alumnos se mostraron colaborativos y respetuosos a la hora de escuchar al otro. La actividad logró sacar a los alumnos de la quietud y la lectura resultó menos mecánica, más pensada, más atenta, más comprometida.

El proyecto fue presentado en forma de ponencia en la *JEMU Rosario 2018* donde tuvo muy buena recepción, generando interés y preguntas. En las charlas informales, los colegas de los distintos colegios manifestaron el reconocimiento de la importancia del problema. En abril de 2019 se realizó en el Bachillerato

de Bellas Artes una Jornada Académica donde se pudieron socializar las conclusiones de esta investigación, con espacio para el debate y el aporte de otros colegas.

Para finalizar quiero incorporar una breve anécdota sobre una de las evaluaciones realizadas durante el segundo cuatrimestre de 2018. Ocurrió durante un curso de sexto año, particularmente complicado, con mucha pérdida de horas de clase. Como profesora me sentía insegura a la hora de tomar una prueba tradicional de *Hamlet*, dado que no había reforzado algunos aspectos propiamente literarios. Por lo tanto, decidí probar una evaluación no convencional. Tomando como punto de partida el concepto de *punctum* tal como aparece en *La cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes, donde es caracterizado como aquello que nos punza, que nos duele, nos afecta. Luego de leer unos fragmentos de la obra de Barthes y explicar el concepto, les solicité a los estudiantes que escribieran un comentario de no menos de cuatrocientas palabras en el que expresaran cuál tema/aspecto/imagen de la obra los había impactado más y cómo lo podían relacionar con el aquí y ahora. Los trabajos no solamente demostraron una correcta comprensión de la tragedia sino que además exhibieron una empatía asombrosa con el conflicto shakesperiano. El poeta inglés les hablaba de amor, de muerte, de amistad, de asesinatos abominables, de gobernantes corruptos, de cuestiones de género y de muchas cosas más. Los ejercicios de lectura teatral les habían permitido meterse dentro de los personajes, sacarlos de las páginas del libro e implantarlos en la realidad que nos rodea

A MODO DE CIERRE PROVISIONAL

El sentido de difundir los problemas de abordaje de textos teatrales en las aulas de literatura y las intervenciones aquí planteadas es impulsar, al decir de Gerbaudo (2006), “buenas prácticas” e instalar una discusión didáctica actualizada sobre ¿cómo leer teatro? Desde este punto de vista, compartimos con la autora el concepto de “la investigación como mediación” (2011), es decir, sin pretender construir una suerte de “nueva metodología” se intenta instalar una perspectiva a partir de la cual debatir las representaciones y los fundamentos teóricos y epistemológicos de lo que se enseña en las aulas de literatura. Creemos que esta investigación toca un punto neurálgico del tejido didáctico. El objeto abordado es interrogado desde el punto de vista teórico y epistemológico pero también las respuestas aparecen en el espacio íntimo y subjetivo del aula. El resultado final de este trabajo será, al decir de Genette (1996), una subida de piso de un género en particular, el texto dramático, motivada por el deseo de comprenderlo mejor, ampliando el campo de visión: es decir, si la literatura es un arte, como sabemos que lo es, tendremos la posibilidad de saber un poco más sobre ella entendiendo con qué artes comparte territorios de frontera, en este caso el teatro, las artes del espectáculo. Esperemos que este trabajo sirva para renovar las prácticas áulicas y facilitar a los docentes claves sencillas para “leer el teatro”, es decir, para superar la dicotomía texto dramático- texto de la representación y revivir los textos dramáticos como lo que fueron, son y serán: textos para ser representados sobre un escenario.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bobes Naves, M. (1997). *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general de... Madrid: Arco/Libros, S/L.
- De Toro, F. (1989). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Genette, G. (1996). *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1997). *La obra del arte II. La relación estética*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Gerbaudo, A. (2006). *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gerbaudo, A. (2011). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe: Rosario: Universidad Nacional del Litoral-Homo Sapiens.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral. Traducción y adaptación de F. Torres Monreal*. Murcia: Cátedra.

CC BY-NC-SA